
Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes
d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr.840). Composition et
variation formelle*, Paris, Honoré Champion, 2015

Sandrine Legrand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/peme/14158>

DOI : 10.4000/peme.14158

ISSN : 2262-5534

Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

Référence électronique

Sandrine Legrand, « Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr.840). Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, 2015 », *Perspectives médiévales* [En ligne], 39 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/peme/14158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.14158>

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2020.

© Perspectives médiévales

Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (ms. BnF fr.840). *Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, 2015

Sandrine Legrand

RÉFÉRENCE

Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (ms. BnF fr.840). *Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 114, Paris, 2015.

- 1 L'ouvrage porte sur l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps, telle qu'elle est conservée dans le ms. BnF fr. 840, qui a été conçu pour recueillir l'ensemble de l'œuvre du poète à la fin de la vie de celui-ci. C'est pourquoi il a été édité sous le titre *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* à la fin du XIX^e siècle par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, travail terminé par Gaston Raynaud à la mort de celui-ci. Ce manuscrit, dont la copie a dû être très coûteuse, suggère un riche mécène, bien qu'il ne porte aucune trace d'un commanditaire. Clotilde Dauphant propose qu'il pourrait avoir été destiné à Charles VI ou à son frère Louis d'Orléans, qui ont été les principaux protecteurs de Deschamps (p. 13). L'auteur souligne également en introduction, s'appuyant sur une mention du poète par Philippe de Mézières, que la poésie de Deschamps a d'abord été lue pour sa thématique morale. « La poésie sert de révélateur au réel » (p. 14) et permet au poète de porter un regard critique sur les événements politiques afin « d'influencer les grands, de leur montrer la portée de leurs actes » (p. 14). Pourtant l'influence de Deschamps

sera surtout reconnue pour son travail formel, en particulier sur la ballade et le rondeau et c'est surtout sur cet aspect que porte l'ouvrage de Clothilde Dauphant.

- 2 Il est divisé en trois parties : la première (« La poésie d'Eustache Deschamps entre ordre et désordre ») porte sur la constitution du ms. BnF fr. 840, issu de l'entourage direct du poète, où « l'ordre et le souci d'exhaustivité de l'ensemble s'opposent au choix anthologique des différentes sous-parties » (p. 15). La seconde, « La ballade, un genre bien délimité à la fin du Moyen Âge », propose, dans le prolongement des recherches de Daniel Poirion (*Le Poète et le Prince. L'Évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, Genève, Slatkine Reprints, 1978), de confronter l'œuvre de Deschamps à la production lyrique de son temps afin de définir quelles sont les nouvelles normes, avant de définir, dans une troisième partie (« Modulations et variations sur la ballade, un genre fixe mais non figé »), comment l'originalité de chaque auteur s'exprime dans un tel cadre.
- 3 Le travail mené sur Eustache Deschamps est très dense et très riche. Il apporte de nombreuses statistiques pour le chercheur qui s'intéresse à la définition des genres lyriques et permet de remettre les caractéristiques techniques de la poésie de Deschamps en perspective avec celles d'autres poètes et celles prônées dans les arts poétiques de cette époque. Ces statistiques sont présentées sous la forme de plus de 70 tableaux, parfois dédoublés. Il s'appuie en outre sur une littérature critique abondante, citée et commentée au fil de l'ouvrage.
- 4 La première partie de l'ouvrage (« La poésie d'Eustache Deschamps entre ordre et désordre ») est une analyse de la manière dont le ms. BnF fr. 840 a été constitué. Dans un premier chapitre, intitulé « L'organisation globale des *Œuvres complètes* d'Eustache Deschamps : l'esthétique du discontinu ou l'ordre absent », Clotilde Dauphant analyse la réception de l'œuvre de Deschamps au ^{xv}^e siècle, à partir d'un inventaire des manuscrits contenant une ou plusieurs pièces du poète, s'appuyant notamment sur les travaux de Matteo Roccati. Le ms. BnF fr. 840 est en effet une exception car seulement un dixième des pièces de Deschamps ont survécu en dehors de ce manuscrit, essentiellement des ballades. Ce chapitre se présente sous la forme de tableaux-inventaires ou de listes des différents manuscrits, accompagnés de l'analyse du contenu de chacun. Globalement son œuvre a été très mal diffusée, sans doute, propose Clothilde Dauphant, parce qu'il disposait de ressources autres et d'un statut social qui ne rendaient pas nécessaire l'édition de son œuvre, comparant cette situation à celle de Christine de Pizan ou de Jean Froissart. De plus la guerre civile a beaucoup nui à ce qui pouvait s'apparenter à « l'héritage culturel de la cour de Charles VI et de son frère » (p. 33), mais l'héritage indirect, sous la forme d'influence littéraire perdure.
- 5 Comparant ensuite le travail éditorial mené par Raoul Tainguy après la mort de Deschamps dans le ms. BnF fr. 840 et ceux qui ont présidé à la publication des œuvres de Christine de Pizan et Jean Froissart, Clothilde Dauphant met l'accent sur la discontinuité, malgré le classement annoncé dès la table des matières. « La suite apparemment incohérente des textes permet de reproduire les errances d'un esprit cultivé piochant au gré de ses envies sans respecter l'unité des œuvres. » (p. 37) Ce désordre serait « à l'image de l'auteur », pour reprendre le titre d'une sous-partie, car la poésie de Deschamps n'est pas uniquement amoureuse, mais morale et porte sur des sujets variés qu'impliquent les circonstances politiques. On y apprend comment le poète « construit son *ethos* autour de la figure du vieillard » qu'il lie à la situation du monde, lui-même vieux et mourant de ses péchés. « Elle dévoile la division diabolique

du monde pour l'exhorter à changer » (p. 53). Pour mieux cerner la réalisation du ms. BnF fr. 840, l'auteur le compare ensuite aux autres travaux de Raoul Tainguy ; la signature du copiste, qui prend ici la forme d'une devise démembrée, est interprétée comme une manière de distinguer les deux parties de l'œuvre tout en suggérant leur unité. Elle passe ensuite à l'analyse du contenu de l'ouvrage à partir de différents tableaux commentés (différents genres, organisation, motifs, sections, etc.), observant notamment la mise en page qui souligne la parenté entre ballade, rondeau et virelai. Raoul Tainguy a repris le critère générique énoncé dans l'*Art de dictier* et y a ajouté un critère thématique qui oppose pièces amoureuses (minoritaires) et morales (majoritaires). L'analyse codicologique confirme l'unité des sections du manuscrit : « nous pouvons considérer que les cinq premières sections sont autant d'anthologies cohérentes et autonomes, soit voulues par l'auteur, soit conformes à son esthétique du recueil. » (p. 79). Le chapitre se termine sur une analyse de la postérité et de la table des matières du manuscrit. Clothilde Dauphant conclut que « l'impression de désordre cachant parfois une composition plus subtile » (p. 88-89), Raoul Tainguy peut être considéré comme « un continuateur, lecteur attentif qui fait aboutir la logique de l'œuvre par l'achèvement de la composition » qui permet au lecteur d'admirer « la subtile variation des motifs et des rythmes » (p. 90), que celui-ci choisisse de lire les pièces dans l'ordre de lecture ou au hasard.

- 6 Le deuxième chapitre porte sur l'*Art de dictier*, présenté comme un traité définissant « un nouvel ordre poétique », comme l'indique le titre du chapitre, héritant à la fois de la tradition latine et vernaculaire. Après une étude de la forme donnée à ce traité, comparé à celui de Machaut, Clothilde Dauphant propose une analyse de la thèse de Deschamps à propos du vieux débat scolastique : quelle est la place de l'enseignement de la poésie par rapport aux arts libéraux ? La théorie du poète repose sur la revendication « d'un ordre social et intellectuel fondamental voulu par Dieu. Le plan du traité est un signe de ce que devrait être l'ordre du monde. » (p. 100). Ce point de vue sert de fil directeur à l'analyse des sept arts libéraux, dénonçant l'hégémonie de l'arithmétique, métaphore pour décrire la place trop grande donnée à l'argent dans la société. De plus Deschamps y réaffirme le lien, désormais menacé, entre *clergie* et *chevalerie*. Ses œuvres poétiques sont présentées comme un miroir des princes, qui « met davantage l'accent sur la formation intellectuelle des rois car ils sont à la fois la tête du corps étatique et le modèle donné à tous les sujets » (p. 105). Le chapitre se termine sur une analyse des relations entre poésie et musique : Deschamps pratique des formes fixes que l'on peut facilement associer à une musique même s'il n'en compose pas lui-même, posture qui relève d'une revendication esthétique : « Eustache Deschamps théorise le don inné du poète par opposition à l'aptitude artisanale du musicien. » (p. 121) Un traité poétique ne suffit pas à faire un poète qui est un élu, « intermédiaire nécessaire entre l'homme et Dieu permettant de rétablir l'ordre du monde perturbé. » (p. 125) Comparant la place du moi chez Deschamps, Machaut, Christine de Pizan et Froissart, Clothilde Dauphant constate que, sans limiter la lyrique à l'expression du sentiment amoureux, Deschamps en fait l'expression d'un moi élargissant l'inspiration à toute « matere », ce qui permet de redéfinir à la fois les notions de poésie et d'auteur et offre une clé pour la lecture de ses textes.
- 7 Le troisième chapitre (« Varier dans l'ordre : la versification selon Deschamps ») commence par comparer l'*Art de dictier* avec d'autres arts poétiques, ce qui permet d'apparenter le traité de Deschamps aux règles du *xv^e* siècle dites de « seconde rhétorique », qui est le seul par ailleurs à placer la ballade en première position. La

suite du chapitre examine les différents genres illustrés dans le ms. BnF fr. 840, en commençant par les formes qu'il n'a pas mentionnées dans son traité : la prose (utilisée pour des traités abordant de manière théorique des questions politiques, sociales et morales), les chartes, qui relèvent de la parodie de style épistolaire en particulier juridique), les poèmes sans forme fixe (des dits), les farces, des poèmes latins. Dans un deuxième temps Clothilde Dauphant examine les 15 lais du manuscrit après avoir rappelé la définition donnée du genre dans l'*Art de dictier* et les compare à ceux écrits par Froissart, Machaut et Christine de Pizan afin d'en cerner les variations. Une sous-partie est consacrée aux plaintes d'Oton de Grandson, comme exemples d'expérimentations à partir du lai. La section des lais du ms. BnF fr. 840 comporte 12 pièces, en écho probablement à la structure du lai lui-même, traitant majoritairement de sujets moraux. Enfin ce chapitre se termine par une sous-partie consacrée à la section de rondeaux et virelais construits sur le même principe (« les premiers vers du début sont repris au milieu et à la fin et ce refrain impose la forme d'une partie ou de tous les autres vers du poème » p. 160). Clothilde Dauphant examine ensuite la forme du rondeau, qui a donné lieu à de nombreuses expérimentations formelles et « est le lieu privilégié tant de l'improvisation amoureuse destinée à de plaisantes danses collectives que de la construction virtuose dont le décodage est réservé aux lecteurs initiés » (p. 165). Elle pose ensuite le problème du refrain rarement copié intégralement dans les manuscrits : la longueur des reprises (partielle R' et intégrale à la fin R'') divisent les éditeurs de rondeaux. Clothilde Dauphant pose l'hypothèse d'une évaluation de la longueur du refrain au cas par cas qu'elle confronte aux rondeaux du manuscrit, étudiant le choix des copistes, la mise en page et conclut à l'impossibilité d'un « décodage mécanique selon des règles intangibles de composition ou de présentation » (p. 181). Elle termine par la forme du virelai, qui pose le problème de la division en strophes mal identifiée dans l'édition du XIX^e siècle. Après avoir étudié les variations de cette forme dans les virelais du ms. BnF fr. 840, Clothilde Dauphant examine comment y sont traités l'amour et les événements de la cour, thèmes fréquents dans cette forme. Elle conclut de ces analyses que les règles données par les traités, et en particulier l'*Art de dictier*, ne coïncident pas avec les pratiques. Ils définissent des formes fixes, mais non figées : quand le même thème est abordé dans plusieurs rondeaux, chaque pièce devient particulière par sa forme ou la point de vue adopté ; de même Deschamps n'hésite pas à augmenter le nombre de strophes d'un lai si le besoin s'en fait sentir.

- 8 La deuxième partie de l'ouvrage porte sur « La ballade, un genre bien délimité à la fin du Moyen Âge »)
- 9 Avec le chapitre IV (« Pour une nouvelle étude de la ballade »), l'ouvrage aborde le sujet central de l'étude : les normes et variations de la ballade. Après avoir fait le point sur les apports et les limites des recherches déjà menées sur le sujet (notamment celles de James Laidlaw, Susanna Bliggenstorfer et Henrik Heger), Clothilde Dauphant explique les principes de construction du corpus, s'appuyant sur une conception très large du mot « ballade », dont elle fait un terme générique polyvalent. Un corpus primaire composé des ballades d'Eustache Deschamps a été classé selon différents critères : taille et forme de la strophe, disposition des rimes, taille du vers, présence d'un envoi, classement dans les sections, nombre de strophes. Un corpus secondaire est composé de ballades d'autres écrivains « qui constituent avec Deschamps une sorte de généalogie littéraire » (p. 215) : Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan. Enfin un corpus tertiaire est constitué d'autres ballades représentatives de la

production poétique de la fin du Moyen Âge (John Gower, Oton de Grandson, Jean Régnier, Alain Chartier, Michault Taillevent, Charles d'Orléans, François Villon, Jean Molinet). S'ajoute un relevé des exemples de ballades dans les arts poétiques d'Eustache Deschamps à Gratien du Pont. Le chapitre se termine sur la présentation du travail mené sur ce corpus et ses objectifs : « établir les règles explicites et implicites de composition des ballades » et définir si les éléments qui structurent la ballade s'imposent « par goût personnel ou par esprit de mode ? » (p. 235).

- 10 Le chapitre suivant (« Les nombreux modèles d'une forme fixe : la ballade au sens large ») commence par rappeler la définition du genre, soulignant que la ballade « est construite selon des principes de répétition et d'alternance entre les strophes et au sein des strophes » (p. 239), le sens se construisant au fur et à mesure de ces développements. Clothilde Dauphant choisit de commencer par l'étude de la taille de la strophe (nombre de syllabes par vers et nombre des vers) car il s'agit « du premier élément qui s'impose à la vue comme à l'audition d'un poème » (p. 240), ce qui la conduit à identifier 21 modèles réguliers, dont les quatre principaux reposent sur l'emploi du huitain et du dizain octosyllabique ou décasyllabique. Elle compare ces choix à ceux des autres poètes retenus pour en conclure que le décasyllabe sert de marque générique de la ballade (sauf chez Froissart) et qu'aucun ne recherche la « perfection » d'une strophe carrée, que Jean Molinet élèvera en règle. Dans un deuxième temps, l'auteur s'attarde à l'analyse de la disposition des rimes, résultant de la transformation de la structure musicale originelle : « la musicalité du texte semble se substituer à celle de l'accompagnement » (p. 250). Elle étudie la longueur des rimes (rappelant que la voyelle atone des rimes féminines ajoute une syllabe au vers jusqu'au XVI^e siècle) et leur disposition, identifiant deux types : dans le « type 1 », largement majoritaire chez Deschamps, la strophe se termine par la reprise de rimes croisées après les rimes plates ; dans le « type 2 », elle se termine sur des rimes plates. Suit une étude de l'hétérométrie forte, dont le modèle principal oppose un vers court qui apparaît à la troisième rime à un seul autre type de vers plus long, puis de l'hétérométrie faible, portant sur l'alternance de rimes masculines et féminines, l'isométrie restant minoritaire chez Deschamps. Les pratiques de ce dernier sont systématiquement comparées à celles des autres poètes du corpus. Clothilde Dauphant en conclut que « la vraie norme est de varier la longueur des rimes au sein d'une même ballade » (p. 305) et que l'alternance de rimes masculines et féminines, perçue comme régulière dans la poésie classique, sert à diversifier le rythme, comme le théorise l'*Art de dictier* et l'appliquent les poètes jusqu'au XVI^e siècle.
- 11 Dans le dernier chapitre de cette partie (« L'art de conclure : l'envoi et le refrain de la ballade au sens large »), Clothilde Dauphant analyse les différentes formes que prennent l'envoi et le refrain chez Eustache Deschamps, définissant deux modèles principaux pour le premier (xxrxxR et xrxR où *r* désigne la rime du refrain, *R* le refrain et *x* l'une des autres rimes). Elle remarque que tous les envois du poète sont plus courts que les autres strophes, ce qui est conforme aux arts poétiques, à l'exception de quatre qu'elle analyse dans le détail (chansons royales 897 et 1103, ballades 1267 et 351). Elle observe ensuite comment d'autres poètes appliquent cette règle et conclut que l'envoi chez Deschamps présente la particularité de ne pas dépendre du nombre de strophes de la ballade et de ne pas reprendre les dernières rimes de la strophe qui précède (p. 319). Cet envoi a un rôle de clôture qui récapitule l'ensemble du poème et analyse les différentes formules utilisées pour désigner le destinataire afin de montrer comment le poète utilise cette norme comme « particularisation d'un propos moral ou politique

universel » (p. 332). Quant au refrain, Deschamps le rend obligatoire, contrairement à l'envoi, ce qui rapproche la ballade d'autres formes fixes, comme le rondeau ou le virelai, ce qui explique que certains poètes ont fusionné ces genres. Suit une analyse de la longueur du refrain chez Deschamps qui aboutit à une définition de sa fonction : « le refrain s'impose toujours comme une rupture indispensable à son rôle conclusif » (p. 352)

- 12 La troisième partie de l'ouvrage (« Modulations et variations sur la ballade, un genre fixe mais non figé ») commence par étudier les variations du genre de la ballade dans un chapitre VII intitulé « La chanson royale et les sous-genres de la ballade » : selon Clothilde Dauphant Deschamps, en pratique et en théorie, fait de la ballade un genre « capable d'accueillir toutes les thématiques et différentes variations formelles au sein des normes attendues » et intègre donc des formes habituellement distinguées de celle-ci dans la plupart des traités : il a ainsi écrit de la sotte ballade ou de la pastourelle sans que cela soit clairement indiqué dans les rubriques des poèmes. Elle analyse ensuite, chez Deschamps et chez d'autres poètes, les caractéristiques d'un certain nombre de formes dont la référence est le chant royal : pastourelle, serventois, amoureuse, sotte amoureuse, ballade amoureuse et ballade de moralité, consacrant une analyse plus particulière au *Trésor amoureux*, qui lui sert à situer les différents poètes par rapport à l'évolution de la lyrique de l'époque : Eustache Deschamps « juxtapose ballades et chants royaux, pièces amoureuses et morales, dans des sections savamment désordonnées pour réveiller l'attention du lecteur entre des pièces autonomes et souvent répétitives » (p. 378). Elle étudie ensuite la place accordée hiérarchiquement au chant royal, qui s'impose chez Deschamps pour faire pendant à la ballade à trois strophes. Elle conclut à l'influence réciproque des différents genres.
- 13 Le dernier chapitre, « Les ballades irrégulières : variations au-delà des limites du genre ? » s'intéresse aux cas exceptionnels pour les comparer aux normes précédemment établies. Le problème est de situer la limite entre exception et irrégularité. À la fin du Moyen Âge la ballade semble se banaliser, à partir d'un critère minimal : présence du refrain. C'est pourquoi son identification comme telle dépend de la forme et du contexte, comme l'illustre l'auteur à partir de l'exemple des *Cinkante Balades* de John Gower. Reprenant ensuite à Susanna Bliggenstorfer le concept des « ballades hétéromorphes » anormales mais réellement voulues ainsi par Deschamps, Clothilde Dauphant approfondit l'analyse, qui portait sur la seule longueur des strophes, en élargissant les critères (sens de lecture, nombre de strophes par exemple) Elle étudie ainsi plus particulièrement le cas des ballades 9 (qui peut se lire en épuisant les sens de lecture), 18 et 73 (qui jouent aussi sur les différents sens de lecture, « l'une en augmentant la diversité, l'autre en réduisant au contraire le nombre des rimes » p. 425). Elle étudie ensuite les ballades irrégulières de deux strophes (823, 1129 et 1200), quatre strophes, six strophes (ou vraie double ballade : 346 et 1164) et les ballades redoublées. Elle termine sur les irrégularités dans le schéma métrique, précisant que « la distinction entre les irrégularités voulues et les fautes de copies restera toujours du domaine du choix critique » (p. 453). Elle en conclut « l'infinie variété des possibilités formelles » (p. 489) de la ballade chez Deschamps.
- 14 La conclusion définit la « signature » de Deschamps à travers la préférence pour certaines formes, employées de manière à la fois répétitive et variée. Elle oppose également la volonté de la plupart des auteurs à construire leur œuvre comme un tout cohérent à la démarche de Deschamps qui refuse d'envisager celle-ci comme une forme

achevée. Elle envisage trois types de lecture de l'œuvre : chaque pièce peut être comprise pour elle-même ; la lecture continue d'une section met en lumière la dimension morale de sa poésie, par les variations autour de mêmes thèmes, de mêmes voix, etc. ; enfin la lecture globale permet de saisir la figure de l'auteur. De même, l'*Art de dictier* peut se lire tout aussi bien comme un préalable ou un complément à la lecture des poèmes. En revanche Clotilde Dauphant précise que, comme il n'est pas possible de dater la construction des sections, la manière dont l'écriture du poète a évolué ne peut être étudiée.

- 15 L'ouvrage s'intéresse donc pour l'essentiel à l'aspect technique et formel de l'écriture de Deschamps, s'appuyant sur un corpus très important sur lequel sont proposées des études très pointues qui permettent de cerner comment le poète définit la ballade. Celles-ci mettent en perspective un certain nombre d'études déjà menées sur le sujet, auxquelles Clotilde Dauphant confronte ses propres conclusions. C'est donc un ouvrage qui s'adresse surtout à un public qui a déjà une bonne connaissance du sujet et cherche à approfondir les différentes questions abordées. Les statistiques seront un outil très utile notamment pour les chercheurs s'intéressant à certaines pièces particulières afin de les situer, d'un point de vue formel, dans l'ensemble de la production de l'époque. On regrettera cependant que peu de textes soient cités, l'aspect technique prenant le pas sur la dimension littéraire de la démarche.

INDEX

Keywords : art of second rethoric, ballad, chivalry, clergie, collection, court, envoi, lai, lament, love, lyric, mirror for princes, poetics, poetry, reception, refrain, rondeau, versification, virelai

Mots-clés : amour, art de seconde rhétorique, ballade, clergie, chevalerie, complainte, cour, envoi, lai, lyrique, miroir du prince, poésie, poétique, réception, recueil, refrain, rondeau, versification, virelai

Parole chiave : amore, arte di seconda retorica, ballata, cavalleria, clergie, corte, invio, lai, lamento, lirica, poesia, poetica, raccolta, ricezione, ritornello, rondò, specchio del principe, versificazione, virelai

nomsmotscles Alain Chartier, Charles VI, Charles d'Orléans, Christine de Pizan, Eustache Deschamps, François Villon, Gratien du Pont, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Jean Molinet, Jean Régnier, John Gower, Louis d'Orléans, Michault Taillevent, Oton de Grandson, Raoul Tainguy

Thèmes : Art de dictier, Cinkante Balades, Trésor amoureux

AUTEURS

SANDRINE LEGRAND

Université de Lille, EA 1061- ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue)